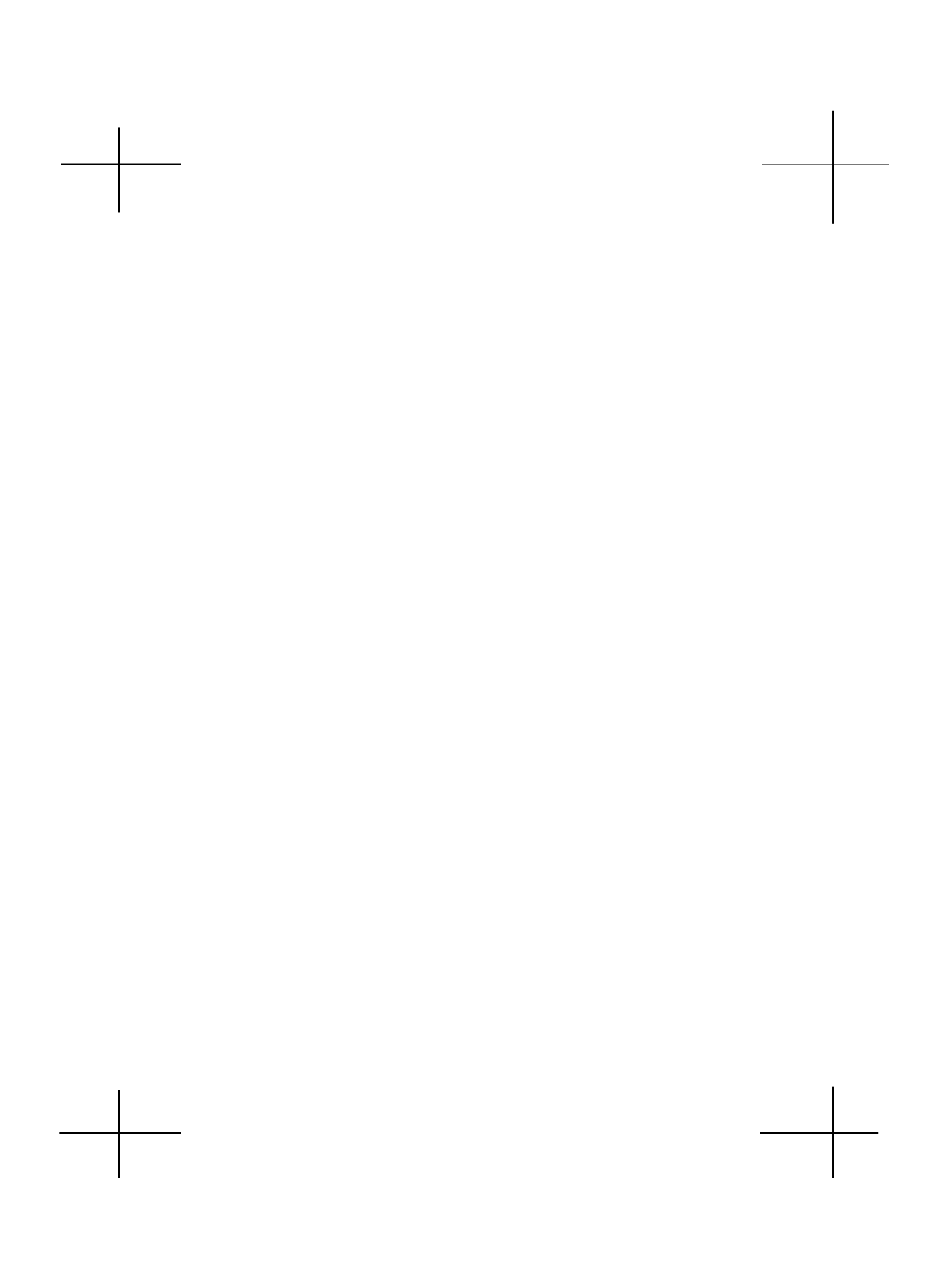
تقنيات التجريب والمنهج

قراءة لسيرورة التجريب
في العرض المسرحي

د. إبراهيم عبدالله غلوم



منظومة العرض التجريبي

حين يتسم العرض المسرحي الحديث برهبة التجريب بكل ما تعنيه هذه الكلمة من معانٍ فذلك يعني أن مخيلة هذا العرض قد اشتغلت بوعي شديد الصلة بأربعة أعمال أساسية :

1. عمل المنهج .
2. عمل التجريب .
3. عمل التقنيات .
4. عمل الممثل .

ولا تنفصل هذه الأعمال عن بعضها في خضم العرض المسرحي نصاً وإخراجاً وخاصة لحظة ما يدل به العرض أو يوحي به أو ينتجه من دلالات مختلفة . وإنما هي تتألف في وحدة متضافرة رغم أن المخرج الذي يتولى زمام عمليات التمسرح مع الممثل قد يضطر في مراحل التدريب أو العمل المختبري إلى فصل الاشتغال بالتقنيات عن الاشتغال بعمل الممثل أو فصل اختبار المنهج عن اختبار التقنيات . الأمر الذي يعني بأن العمل الذي يتحكم في العرض المسرحي التجريبي إنما هو المنهج بوصفه المنظومة الفكرية المحركة لوجهة نظر البحث في العرض المسرحي بأكمله .

من أجل ذلك أفترض في هذه الورقة أن أساس التجريب إنما هو أساس منهجي وفي موازاة ذلك أفترض أيضاً أن النص لا يمكن له أن يمتلك ناصية التمسرح

والقدرة على الاشتباك بالتقنيات الفنية إلا في ضوء تداعيات المنظومة الفكرية التي يفترضها منهج النظر في النص . فالعمل الإبداعي الذي يوصف بالتجريب إنما هو عمل ينطوي على نظر منهجي تجريبي تستبد به رغبة قوية في المغايرة والاختلاف والافتراض والحدس والتنبؤ والاستكشاف والرحلة والهجرة إلى تخوم لم تدركها الأقدام إلى حدّ التصلب والتحجر .

وعندما يجري اختبار النص وفق أساس منهجي تجريبي يتم ذلك وفق تصوُّر للعالم .. الحياة .. الإنسان . وهنا لا يمكن استباق الجانب المعرفي في قراءة النص وتأويله أو قراءة الواقع وتأويله بأية عمليات تقع خارج هذه القراءة .. لايمكن الذهاب إلى التقنيات مثلاً قبل إعداد المنظومة الفكرية التي تحكَّمت في قراءة النص ، وقد يترخص كثيرون حول مسألة القراءة هذه أو حول مسألة كيفية فهم النص وتحديد زوايا النظر إليه في العرض المسرحي . هناك مخرجون يبتذلون في الحدود المطلقة لقراءة النص ويعتقدون أن بوسعهم قراءة النص عبر عرضهم المسرحي وبالصورة التي يرونها بصرف النظر عن الأساس المعرفي لهذه القراءة. ولذا تشيع في الحركة المسرحية (الخليجية خاصة) تجارب تنزل النصوص المسرحية الكلاسيكية من المسرح العالمي أو العربي إلى الحضيض ، وتحوّلها إلى أعمال مهلهلة تحت شعارات مزعومة من التجريب تارة أو من حرية فهم النص وقراءته وتأويله تارة أخرى ، وقد فتحت آفاق هذا الترخُّص أعمال التجريب العالمية التي اشتغلت على نصوص كلاسيكية وأعادت تركيبها بجرأة ومغايرة شاهدها بعض المخرجين الخليجيين في مهرجانات القاهرة التجريبية ومهرجانات أخرى في فرنسا وأمريكا وغيرها . ومن ثمَّ راحوا نحو تقليدها والأخذ بمنوالها دون إمعان النظر في قضية أساسية جداً وهي أن جرأة وقراءة النص

وتفكيكه وإعادة تركيبه مهما بلغت من الحرية والمغايرة لابدّ أن تعتمد منظومة فكرية تؤطر قراءة النص وفق منهج يحصّن هذه القراءة عند مواجهة سلسلة القراءات الأخرى التي يكون عددها عادة بعدد رؤوس المشاهدين للعرض المسرحي .

وإذا كانت منهجية القراءة تستبق التقنيات فإنها تستبق عمل الممثل أيضاً .. فكما أن التقنيات يمكن أن تغدو إبهاراً خارجياً واستعراضاً لتشكيلات منفصلة «برانية» عندما يستبق المخرج حضورها قبل حضور المنهج .. فإن الممثل يمكن أن يغدو آلة لا روح لها .. ولا عقل عندما يدفع ليكون مجرد قارىء آخر للنص .. أو قارىء عاجز عن أن يشتبك مع البصيرة الشاملة للعرض .. أو قارىء منفصل عن الأساس المعرفي لنمظومة النظر إلى الحياة التي يفترضها النص ومن ثمّ العرض المسرحي .

ومما لا شك فيه أن المنهج الذي أؤكد على سطوة ارتباطه بالتجريب يكشف لنا فداحة حضور الكثير مما ابتلي به العرض المسرحي في الحركات المسرحية الحديثة من مشكلات أبدية . من أبرزها غياب التقنيات أو حضورها البراني ، وغياب العمل على مسرحة النص في ظل سلطة المتن اللفظي التي هيمنت على نصوص المسرح العربي ، وأهم من ذلك كله الذهاب المحموم إلى التراث استراقاً أو اصطناعاً (الفانتازيا التراثية) أو تماهياً وتخفياً وتوظيفاً لأقنعة التراث في مواجهة السلطة الضابطة في الواقع . ورغم ظهور فرق وجماعات احتفلت بالأشكال التراثية إلى حدّ الاستغراق الكامل إلا أنني أرى أن أغلب التجارب التي اشتغلت على التراث كانت تعاني من مسألة استباق الشكل التراثي وحضور فضاءاته قبل استباق النظر المعرفي وحضور منظومته الفكرية ، المنظومة التي

أفترض ضرورتها في الاشتغال على التراث .. لقد تحالف الجميع على منهج التعامل مع التراث بوصفه مادة خاما ، وانحصر النظر المعرفي إلى التراث في المسرح العربي عند تجارب محدودة في مسرح صلاح عبدالصبور وسعدالله ونوس والطيب الصديقي وعبدالكريم برشيد وغيرهم.

لا يمكن تبرئة الذهاب إلى التراث من الشكلانية (استعراض التقنيات البرانية) ومن الإيديولوجية ، وخير سبيل إلى امتحان الخطاب التراثي على المسرح هو تشغيله وفق تقنيات مسرحية ترتكز أساساً معرفياً قبل كل شيء كما صنعت أهم أعمال الطيب الصديقي وسعدالله ونوس.

تفكيك المنظومة

أولاً : منهجية العرض المسرحي

قد تثير كلمة المنهج المستخدمة توقعاً بأني أدفع الملاحظات في هذه الورقة نحو أسئلة أكاديمية نظرية عامة في حين أني لا أعني بالمنهج حين يقترن بالعرض المسرحي سوى الجانب المعرفي الذي يؤسس أفكار العرض .. إنها قناعات صاحب العرض المسرحي ومرجعياته الثقافية ونزعاته الموضوعية والذاتية وفي المجمل العام هي : منظومة من الأفكار التي يولّدها من أجل إنتاج دلالة يرى إليها من زاوية ويمكن أن يرى إليها آخرون من زوايا أخرى .

المنهج بهذا المعنى طريقة في التفكير والفلسفة من أجل توليد رؤية متعمقة للحياة وللفن وحين يستخدمها المبدع المسرحي لا يجره استخدامها إلى فذلكة براقة أو تنظير مجرد وإنما يجعله ذلك واعياً بشكل حاد إلى مسألة غاية في الأهمية وهي

أنه لا يحفر في البحث عن أفكاره وتأملاته سوى في منطقة الإبداع المسرحي نفسها. ونستطيع أن نتأمل أمثلة من حساسية الوعي بالمنهج فيما يلي :

يقول ستانسلافسكي :

« في مقدوري مثل باحث عن الذهب أن أُورّث الأجيال القادمة ليس بحثي وفقري ولا إخراجي وخيبات أملي ولكن الكنز الثمين الذي عثرت عليه . وهذا الكنز في حقلي الفني هو حصيلة عملي الذي استغرق حياتي كلها . وهو ما يسمى بمنهجي تلك التقنية التي تجيز للممثل أن يخلق الشخصية وأن يكشف عن حياة الروح الإنسانية وأن يجسدها على نحو طبيعي على الخشبة في شكل فني ».

- انظر تدريب الممثل ، سونيا مور ، دمشق 1986 ص 16.
وانظر أيضاً حياتي في الفن ، لستانسلافسكي .

ويختزل الطيب الصديقي ذلك كله في عبارة دقيقة يقول فيها :

« أنا لا أقيّم أعمالي ولكني أعرف شيئاً واحداً هو ما يجب ألا أفعله في المسرح ».

(حوار أجراه : محمد الرفاعي مع المخرج في كتاب الحقيقة والقناع .. تجارب في المسرح العربي).

ويفترض المنهج الأدوات والتقنيات مثلما يفترض امتلاك المعرفة والثقافة والقدرة على تصور الأفكار وتجسيدها . تماماً كما أنه يفترض الجرأة والمغامرة والقدرة

على صياغة الافتراضات والأسئلة والقناعات التي تضعه جميعها على حافة التجريب .. كل هذه شروط إبداعية محضة قبل أن تكون شروطاً نظرية تدرّس وتلقن بوصفها معلومات تحفظ وتستهلك .. وفي هذه الحالة بالذات هل يبدو الحديث عن المنهج ضرباً من الدفع بالعرض المسرحي في متاهة التعقيد ؟ .. أو هل يُخرِج هذا الحديث العرض من نطاق التلقائية والطبيعية ؟

قد يتوقع البعض ذلك بالفعل ، وخاصة أولئك الذين درجوا على نفخ متون النصوص وإراقة فيضها البلاغي فوق خشبة المسرح اعتماداً على ضوابط من النص أو من الواقع فقط . وهذا التوقع يتفق مع راهن المسرح في المنطقة العربية وفي الحركة المسرحية في الخليج بوجه خاص . فالذين يَتولَّون صياغة العرض المسرحي إما مقاولون في سوق المسرح التجاري الخاص ، أو خريجون يمتلكون القليل من الموهبة وربما الكثير منها أحياناً لكن لا يستدرجهم المسرح بمثل ما تستدرجهم آلة الثقافة الاستهلاكية الجديدة (التلفزيون والإعلام) . أو عصاميون يغويهم المسرح بالفعل لكنه يضعهم في موقف مربك بين حاجاتهم من الحياة أو من الفكر أو من المسرح .. وهؤلاء قد لا يفتقرون كغيرهم إلى المنهج ، إنهم علي الأقل يلوّحون به ، وينشدونه بقوة لكن المشكلة تظل قائمة من أن المنهج ليس قالباً يلبسه من يشاء كيفما يشاء وإنما هو طريقة إبداعية في استنباط الأفكار وهو بذلك يختلف بين شخص وآخر وتختلف فيه حظوظ الجميع قوة وضعفاً ، أصالة أو اصطناعاً واكتساباً .

وليس من السهل اجتراح التلقائية والطبيعية في أداء العرض المسرحي .. إنها مركب صعب لأن التلقائية على خشبة العرض غير التلقائية على أرض الواقع .. الأولى مزيج من الخيال والروح والعقل والواقع .. والثانية محض وقائع وتفاصيل ،

ولكي يتم الحال للأولى لابد من منهج يؤطر مزيجها عبر أدوات وتقنيات وقناعات تجعلها بعيدة عن الوهم المطلق بالموضوعية وقريبة في الوقت نفسه . كما تجعلها قريبة من محايثة الذات المبدعة وبعيدة عنها في الوقت نفسه .

المنهج الذي نعنيه ليس ركاماً من النظرية ، وليس مجرد أفكار يتعسف تأويلها وتجسيدها وإرغامها على الظهور (البراني) فوق خشبة المسرح .. المنهج هو كل ما أودعه النص أو العرض من أفكار وصور وشخصيات تؤسس بنية العرض بأكمله .. وهو لذلك يتعدد ويتنوع بتعدد النصوص والعروض . لكنه لا ينفك عن الحساسية الشديدة للوعي .. أعني أنه يتبلور بوعي مباشر ، وبعمل عقلاني يخضع كغيره من تجارب العقل إلى نهايات محتملة من الدهشة والرهبة والإحباط والتراجع والتعديل والانحراف .. الخ .

هل تعني الملاحظات السابقة عدم وجود منهج نموذج يمكن أن يلجأ إليه الكاتب أو المخرج أو الممثل أو السينوغرافي .. ؟؟ إنها في حقيقة الأمر تعني التأكيد على حقيقة أن كل تجربة من تجارب العرض المسرحي إنما ترتهن بمنهج نظرها وتكوينها الفكري أيا كانت صورتها النهائية . قد تتبنى نموذجاً لمنهج له تقاليد وقواعد معروفة من أرسطو إلى ستانسلافسكي وجروتوفسكي وكوكلان وآرتو وبيتر بروك وبريخت وغيرهم .. لكنها حين تفعل ذلك لا تفقد حساسيتها الخاصة ولا أوهامها الخاصة أيضاً .. إنها تمزج قناعاتها وجهازها المعرفي بتقنيات النموذج . وتؤسس بذلك صيغتها الخاصة للعرض .. إن كل تجربة من تجارب العرض سواء اعتمدت نموذجاً أم لم تعتمد تنتمي إلى ولاء معرفي خاص . ومن هذه الزاوية اكتسبت تجارب عربية عديدة احترامها وموقعها المميز وإن اقترنت بمناهج نموذجية منذ مارون النقاش وتوفيق الحكيم وانتهاء بسعدالله ونوس وعزالدين

المدني والطيب الصديقي وصلاح القصب والفريد فرج وروجيه عساف ، وغيرهم كثيرون منتشرون في البلاد العربية .

لقد ظل الكتّاب العظام والمخرجون العظام يعتقدون دوماً بانفتاح طرق البحث عن المعنى العميق للمسرح والحياة ولذا أجازوا لأنفسهم أن يأخذوا من مدارس متنوعة، ومناهج مختلفة .. كل الطرق مشروعة مادامت هي تُحكِمُ نَظَرَنا المنهجي العميق في مسألة تقاطع المسرح مع الحياة . ولذا كانت حدود المخرج المبتكر الذي يعمل بمنهج التجريب لا تتحرك في معزل عن الآخرين .. إن بيتر بروك مثلاً يستكمل إحساسه العميق بالمسرح من خلال مقارباته الشديدة الدقة لمسرح شكسبير . لقد أعاد اكتشاف هذا الكاتب العظيم حين وضع نفسه في صيغة تكمّل صيغة مسرح شكسبير ، وقلب الفكرة الزائفة عنه من أنه كاتب ذو حبكات بعيدة الاحتمال يزخرفها ويجمّلها بالعبقرية من شعر وفلسفة .. لقد رأى إليه كاتباً «يصوغ أسلوباً متقدماً عن أي أسلوب آخر في أي مكان قبله أو بعده ، أتاح له أن يخلق في فسحة زمنية مضغوطة جداً وباستخدام واعٍ ورائعٍ لمختلف الوسائل صورة واقعية للحياة». وقد قاده ذلك نحو حقيقة هامة وهي أن الحقيقة العميقة التي تنطوي عليها النصوص الكلاسيكية لا تفصح عنها هذه النصوص وحدها وإنما تفصح عنها جهود وطرائق البحث التي كانوا يلجأون إليها في مركز أبحاث المسرح.. إنها إذن صيغة تستكمل أجزاءها من بحث النص الكلاسيكي ، وبحث المخرج التجريبي .

(انظر إشارات بيتر بروك عن شكسبير في كتابه : النقطة المتحولة أربعون عاماً من استكشاف المسرح ، بيتر بروك ، ترجمة فاروق عبدالقادر ، عالم المعرفة ، الكويت ، 1991 - ص 125).

ويؤكد بروك ماسبق حين يذهب إلى استعارة منهج جروتوفسكي أو آرتو مستنبطاً منهما صورة من التفاني المطلوبة لأفراد فرقتي الرويال شكسبير .

ويتفق ذلك مع إشارات سعدالله ونوس المتكررة حول موقفه من المخرجين الذين تناولوا نصوصه المسرحية ، لقد كان في كل مرة يعبر عن خيبة أمله فيما يشاهد ويكتشف ، ثم عبر بكثير من الأسى عن مسألة دقيقة تتصل بقضية البحث والمنهج التي نفتقر إليها في بناء مسرح تجريبي معافى .. إنه يقول :

« المخرج عندما لا يتناول نصي فعلاً على أنه مادة للبحث وللابتكار ، فغالباً ما تكون النتيجة مخيبة ».

(بيانات لمسرح عربي ، الأعمال الكاملة ص 111 – ج3) .

ثانياً : التجريب بوصفه منهجاً للعرض المسرحي :

لقد انتهت الملاحظات السابقة إلى حقيقة أن النص مادة مقترحة للبحث من خلال أدوات مخرج العرض وطاقم التمثيل ، وأنه من الممكن استعارة نماذج منهجية تجريبية متعددة من أجل الوصول إلى أسرار أكثر دهشة وعمقاً حول المسرح والحياة في آن واحد . والسؤال الذي نطرحه في هذه الفقرة من البحث هو متى يوصف منهج العرض المسرحي بالتجريب ؟

أسرف البعض في إعطاء صفة التجريب حالة من الخصوصية التي لا يدركها إلا الندرة من الناس ، كما أسرف آخرون في توسعة تلك الصفة بحيث أصبحت تشمل كل عمل إبداعي على المسرح .. لدرجة أن البعض يقرن صفة الإبداع بصفة

التجريب .. ومن وجهة ثالثة حاول البعض أن يعطي حالة التجريب في المسرح العربي صفة تختلف عن حالة التجريب في المسرح الأوروبي .. ففي الأولى مثلاً بحث عن الهوية الثقافية وأصالة الشكل العربي للمسرح .. وفي الثانية بحث عن طرق جديدة لمواجهة الطرق المسدودة التي وصل إليها المسرح الأوروبي والثقافة البرجوازية . كما رأى ذلك سعدالله ونوس على سبيل المثال (بيانات لمسرح عربي جديد ص 82).

وحقيقة الأمر أن محددات صفة التجريب تقترب حقاً من شروط عمل الإبداع لكنها تنفرد بخصوصية أساسها أن « التجريب » يضفي على الإبداع في حالة المسرح سلسلة من الإجراءات التي تقترب من تقنيات التجريب في مجال العلوم كالحدس والتنبؤ والاكتشاف وصياغة الأسئلة وافتراض الحالات الإنسانية أو المشاهد التمثيلية المتعددة . وذلك بهدمها ثم تركيبها ثم هدمها ثم تركيبها لمرات عديدة من أجل استبار متغيرات الفعل (عندالممثل) والتأثير (عند المتلقي).

تلتقي صفة التجريب مع صفة الإبداع عند ضرورة الإقرار الأساسي بعمق فكرة المسرح وخصوصيتها ، العمق الذي لا يمكن أن يُكْتَشف له قرار نهائي . والذي لا يمكن أن يجعل منه جنساً أدبياً مرتبطاً بثقافة معينة دون ثقافة أخرى ، أو بشعب دون آخر ، ولا يرتبط بتقليد إبداعي معين من التقاليد ، ولا بحدود من التراث أو بحدود من الأقاليم والجغرافيا ولا بحدود من القواعد أو الثورة على القواعد .

أما الخصوصية فلا تعني انغلاق المسرح دون غيره من أجناس التعبير وإنما تعني انفراده في البحث عن معنى الحياة بلغة خاصة وتقنيات وصور وأشكال خاصة أيضاً . ولذا لا يكتفي الشعر على المسرح بلغته الشعرية المكتوبة وإنما يتحول إلى

طاقة شعرية تتعدد منابعها من المكتوب ومن تقنيات الصورة والشكل المسرحي ومن تقنيات التمثيل .. إن الشعر هنا إزاء شعريات جديدة متناسلة ينتجها ممثلون وتقنيون ومخرجون .. الخ .

المسرح إذن يقف على قاعدة مشتركة من الناحية الإبداعية لكنه ينفرد بالوصول إلى حالة حميمية ساخنة لا يصل إليها حتى الفيلم السينمائي . الحالة التي تتحقق أولاً فوق خشبة المسرح وفي محيط الممثلين ، وتتحقق ثانياً في علاقة هذا المحيط بمحيط الجمهور . وفي الحالتين نحن ندرك بشفافية بالغة أن بإمكاننا أن نكتشف وبأدوات من العقل والروح أن المسرح بوصفه حياة حقيقية إنما يتعيَّن من خلالنا (الممثلين والمتلقين) ويكاد ينفجر من أرواحنا وعقولنا أيضاً . ونكتشف أيضاً أن ذلك ما كان يمكن أن يحدث في داخلنا لولا المسرح .

ستبدأ صفة التجريب حين تقترن بمنهج العرض المسرحي من حيث الإقرار بالشرط الإبداعي وشرط الخصوصية المتعلقة بالتقنيات المسرحية . كما أنها ستبدأ أيضاً من الشروط المتداعية من ذلك الإقرار المبدئي كالخبرة والتجربة والثقافة العميقة واعتناق شروط عمل العقل وشروط عمل الروح وعدم الانغلاق عند إحساس نهائي بالوصول ، بل إنها ربما بدأت من شروط المغامرة باعتناق كل شيء حتى الأوهام والأحلام والحالات الذهانية والسلوكية والأخلاقية .

ولا تتعين صفة التجريب بمجرد إقرار نظري .. وإنما تتعين بإقرار عملي .. وممارسة وتجربة ودخول متصل في متاهة البحث عن عمق فكرة المسرح / الحياة وخصوصيته دون الخروج منها أو مجرد الاكتفاء بإحدى تجلياتها البرَّاقة .. ومن هنا لا يأتي التجريب على المسرح إلا بسلسلة متصلة من الأسئلة التي يقضي

التجريبيون عمرهم من أجل الإجابة عليها دون أن يتحققوا من الإجابة عليها بشكل نهائي .

وفي ضوء ما سبق يمكن لنا القول إن التجريب هو عملية ذات شقين : الأول : طبيعة منهجية تنبني على منظومةٍ مغامِرَةٍ من الأفكار والصور ، والثاني : طبيعة إجرائية تنبني على منظومة من التقنيات التي تستهدف استبار أسئلة الأفكار وتختبر قدرتها على الحدس بقدرتها على إنتاج أفكار جديدة وصور جديدة وأشكال جديدة .

وتعينني في مقاربة الصورة الخاصة بالخطوات الأولى في ممارسة فعل التجريب عبارات قالها بيتر بروك :

> **« حين أبدأ العمل في مسرحية ، ، أبدأ بإحساس داخلي عميق دون شكل كأنه رائحة أو ضوء أو ظل .. ».**
>
> النقطة المتحولة . ص 17.

والإحساس الداخلي هنا ليس مجرد نوايا خفية أو مُعْلَنة فقط بالعمل في المسرحية. وإنما هو بدون شك انفتاح العقل والروح معاً على أفق عريض من التوقع . أفق يذهب فيه الحدس إلى أقصى مداه ويتبلور تدريجياً إلى أن يصبح افتراضاً منهجياً أو اكتشافاً أو سؤالاً يدق عند حافة التحوّل إلى السرّ الجديد الذي ينهمك من أجله العرض بأكمله .

إن العودة إلى سِيَرِ المخرجين والمؤلفين العظام تثبت أن عملية التجريب لا تتم من فراغ ، وإنها تجري نتيجة سلسلة متصلة من عمل العقل وانهماك الروح ، وهناك

مادة ثرية خلّفها لنا أمثال ستانسلافسكي وجروتوفسكي وبيتر بروك وآرتو وغيرهم تشير إلى النماذج المنهجية الصارمة التي اعتمدوها في اصطياد إحساسهم الداخلي العميق بفكرة المسرح والحياة في آن . وتصوغ التقنيات والأساليب الدقيقة التي اشتغلوا عليها من أجل امتلاك التحكم في تقنيات مسرحية لا تزيح الأفكار التي ينتجها النص وإنما تجعلها في قلبه وأقصى تجلياته.

العرض التجريبي مقابل للعقل التجريبي .. إنه عرض لا يكفّ عن التنبؤ والاستكشاف والاختبار والحدس ، إنه لا يسعى إلى الاستهداء بعقل لا روح له أو روح لا عقل لها، وإنما يسعى إلى التداخل مع ثقافة عريضة ومادة معرفية عميقة.. يذهب إلى الفلسفة والأخلاق .. وإلى التراث والأديان وإلى الحضارات الجديدة والحضارات البدائية وإلى الأفراد والجماعات .. ولاأبالغ إن قلت بأن العرض التجريبي يستحضر أمامه اثنوجرافيا كاملة . وأنه بدون استحضار المادة الثقافية المتنوعة لايمكن له أن يصل إلى برنامج عملي يحوّل بواسطته متون اللغة إلى تقنيات مدهشة حافلة بالأسرار.

ثالثاً : تقنيات التجريب

يرتهن التجريب في العرض المسرحي بعمل التقنيات لدرجة لا يمكن لنا أن نتصور تجريبياً على المسرح دون تقنيات ، وعلى الرغم من أن هذه قضية محسومة لكن حالات كثيرة من الالتباس اقترنت بعمل التقنيات في العروض التجريبية وخاصة العربية . وتبدأ هذه الحالات غالباً من عدم ربط التقنيات بمنهج العرض (بنية أفكار العرض) أو منهج النص (بنية أفكار النص).

النص والتقنية إلى أين ؟

عندما يتنازل المخرج عن وضع حدسه الفكري فوق أرض الاختبار (المختبرات) والتدريب واستحضار المادة الثقافية تتحول التقنيات إلى غاية مستقلة منفلتة من زمام التحكم المعرفي سواء من النص أو العرض . وتبدو في آخر الأمر شكلاً من أشكال الرفاهية والاستعراض الشكلاني ، وقد أشرت من قبل إلى أحد مظاهر اشتغال التقنيات اشتغالاً برانياً من خلال مسرحة التراث التي انهمك المسرح العربي بها طوال عقود . ووصلت في مرحلة الستينات والسبعينات والثمانينات إلى درجة تمركزت حولها عمليات التجريب وشعارات البحث عن هوية عربية أصيلة للمسرح العربي.

لقد استخدمت على سبيل المثال تقنيات الراوي والمسرح داخل المسرح أو القصة داخل القصة ، كما استخدمت شخصيات الحكواتي ونماذج الحياة الشعبية، واحتفالات الحياة الاجتماعية ، وأنماط القصص الشعبي ، وتم استحضار نماذج الحياة التقليدية السياسية والاقتصادية والثقافية في أجواء تتسم بالافتعال أحياناً والتلقائية أحياناً .. وخلال ذلك كتب عددٌ من المؤلفين نصوصاً مسرحية أصبحت اليوم تراثاً أدبياً هاماً لمسرح العقود الأربعة الماضية .

ورغم أن تقنيات التجريب على التراث هي واحدة من أهم ما أنجزته الظاهرة المسرحية العربية الحديثة إلا أن تقييمها من زاوية منزعها التجريبي لم توضع موضع بحث ومراجعة إذ لا تزال بعض التقنيات التي اقترحتها العقود الأربعة الماضية مجالاً للتوظيف إلى حدّ جعلها تُسْتَهلك وتَفْقد معناها وسياقها التجريبي، ولا أزعم بأني سأعمل على توصيف تقنيات التجريب سواء على التراث أو على غير التراث ، فتوصيف التقنيات التي تكون عادة أمام عقل المخرج التجريبي عملية غير ممكنة . ولعلها مناقضة لمنهج التجريب لسبب بسيط وهو أن التقنية صور وأشكال

يستنبطها فعل التجريب ذاته دون استباق . إنها تواكب عملية البحث وترادف أحياناً صياغة الأسئلة وعمل الحدس وبدايات تشكل الإحساس الداخلي الغامض على حدّ تعبير بيتر بروك كما سبقت الإشارة إلى ذلك .

إن عملية ابتكار التقنية في النص أو العرض توازي عملية تأسيس بنية النص أو العرض . إذ لا يكفي الذهاب إلى كتابة نص بنيّة الكتابة .. ولا يكفي الدفع بالممثلين لسرد النص وتمثيله بنية الإخراج .. فلكي تقوم قائمة للعرض لابد من أن ينغمر النص بمواد مختلفة وتقنيات متنوعة تجعل النص مجرد عنصر واحد مُدْمَج في تشكيل العرض . وتكوين حالة المسرح .. إنَّ فعل المواد المحسوسة والسينوغرافيا والتشكيلات البصرية والحركات والإيقاعات والمسافات والأضواء والعتمات يوازي فعل الإبداع .. إنه فيض لغوي يستدرجنا إليه عالم المسرح دون غيره ، ولا يمكن توصيف هذه المواد وإنما يمكن اختبارها ودراسة ما تمَّ تنفيذه منها .

لقد جرى التجريب على تقنيات عديدة في المسرح العربي منها :

التجريب على ثقافة الصورة .
التجريب على التراث .
التجريب على منهج بريخت .
التجريب على مسرح جروتوفسكي وآرتو وغيرهما .
التجريب على الاحتفال .
التجريب على الطقس .
التجريب على الممثل .
التجريب على معطيات التكنولوجيا .
التجريب على المكان (الخروج من صالات العرض التقليدية).

وفي كل حالة من هذه الحالات يمكن القول بإمكانية إنتاج تقنيات لا حصر لها ، وقد وعى ذلك نفر متميز من المخرجين العرب كالطيب الصديقي وصلاح القصب وفاضل الجعايبي وغيرهم . لكن هناك محاولات كثيرة وسائدة في المسرح العربي تأتي على تلك التقنيات فَتُغِيرُ عليها استراقاً وتشويهاً وتعالجها بكثير من الالتباس وسوء الفهم ، وأهم من ذلك أنها تعالج التقنية متغافلة عن دورها في تعميق أفق البحث المعرفي للعرض المسرحي . ويمكن أن أختزل تسمية ذلك بالأفق المسرحي.. فالمتوقع لعرض تجريبي ناجح ومبهر أنْ تستوطنه التقنية لتكون خطاً متماساً مع أفق العرض ، أمَّا حين تشكل التقنية أفقها الخاص فإن النتيجة تكون مربكة ومحبطة لأن التقنية المعزولة عن ذلك الأفق تُضَخِّم مواقع هامشية وتتيح الفرصة لظهور التناقض في الأفكار والدلالات .. كالمبالغة في استخدام تقنية الرقص الحركي دون حاجة لذلك ، أو المبالغة في التفخيم التاريخي للأزياء والمكان ، أو المبالغة في الإبهار الصُوَرِي ، أو تقليد الاشتغال على تقنيات منهج معين لعرض من العروض أو لمخرج من المخرجين دون وضع هذه التقنيات موضع بحث واختبار وإعادة تركيب . أو سوء الاختيار لنصوص تحتكم إلى متن اللفظ أكثر مما تحتكم إلى التقنية ، أو إعداد بعض النصوص بتقنيات إعداد وإخراج مدمِّرة لأفقها المسرحي . أو الاعتقاد بأن التقنية المسرحية هي محض تكنولوجيا تدخل على المسرح فتتكفل بخلق العرض .

تقنيات المسرح مواد وصور وأشكال ترتهن بحدس البحث الذي يجترحه مخرج العرض المسرحي ، وهي لذلك ذات منبع مسرحي تلقائي محض . ولهذا السبب لا يمكن القبول بكثير من التقنيات التي لها وجود في أشكال وابتكارات منفصلة عن المسرح إلا إذا اقتضى ذلك أفق العرض المسرحي . وأخصّ هنا تقنيات التكنولوجيا

من صور وإلكترونيات ونحوها .. وأرى أنَّ صناعة التقنية على المسرح تختلف اختلافاً شديداً عن صناعتها خارج أفق العرض .

ويمكن أن أتوقف مع أحد أمثلة التقنيات السائدة التي تحوّلت من كثرة استهلاكها إلى ظاهرة مربكة للعرض المسرحي وهي تقنية استخدام الراوي أو الحكواتي التي شاعت مع ظاهرة التجريب على التراث . لقدا ستخدمت هذه التقنية في المسرح المصري عند صلاح عبدالصبور ويوسف إدريس ومحمود دياب ونجيب سرور وغيرهم واستخدمت عند كتاب عرب كثيرين منهم : سعدالله ونوس وعزالدين المدني ، وشاع استخدامها في المسرح المغاربي مع انتشار مسرح بريخت والمسرح الاحتفالي ، كما كرَّس استخدامها جماعات مسرحية اتخذت اسم الحكواتي في لبنان وفلسطين ومصر . أما في الخليج فقد أفرط فيها كتاب ومخرجون كثيرون منهم : إبراهيم بوهندي من البحرين وعبدالرحمن المناعي في قطر ومحمد العثيم في المملكة العربية السعودية .

لقد دخل الراوي أو الحكواتي خشبة المسرح العربي ولم يخرج منها بعد ، وغالباً ما يدخل متطفلاً مخلفاً إحساساً بفداحة سقوط القيم المسرحية التي قد يستحضرها هذا الراوي ، والسبب الذي أراه لهذه النتيجة المحبطة هو طريقة التفكير أو طبيعة الخطاب الذي يتم تأسيسه عبر حضور الراوي على المسرح . ولكي أُوضح ذلك يمكن الاستعانة بتجربة صلاح عبدالصبور في مسرحياته الشعرية المعروفة : الأميرة تنتظر ، ومسافر ليل ، وبعد أن يموت الملك ، ومأساة الحلاج ، وليلى والمجنون.

لجأت هذه المسرحيات بطرق مختلفة إلى استخدام تقنية الرواية والسرد عبر راوٍ

محددٍ أو عبر صيغة أخرى تعمل على سرد الحكاية داخل الحكاية . وكان لصلاح عبدالصبور أساس فكري ورؤية دقيقة تستنبط هذه التقنية من أجل تعميقها وتنويع تداعياتها . فقد كان يصوغ مأساة الشاعر الذي لا يملك سوى الكلمات في مواجهة قُوى تتسم بالحتمية الأبدية . كان يجعل من كلمة الشاعر قوة يختبر قدرتها على اختراق قوة الواقع . ولذا كان يلجأ إلى تقنيات الراوي أو الحلم داخل القصة أو الحكاية داخل الحكاية (تعدد المستويات) ويستحضر بصورة غير مباشرة – صورة الشاعر دائماً في المستوى الذي يقع على هامش الحتمية الواقعية : الراوي ، الحلم ، الحكاية الأولى وهكذا . وذلك من أجل أن يختبر إمكانية أن تتحول القوة الهامشية إلى قوة مركزية ممكنة في حدث التغيير . وقد استعان بقصة الحلاج وأسطورة الملك والأميرة التي تنتظر فارسها وقصة عامل التذاكر . فوجد نفسه في كل مرة يشحذ طاقة حقيقية لمدى سلطة الكلمة في التغيير .

وترتبط شخصية الراوي في مسرح عبدالصبور إذن – بأفق مسرحي معرفي واضح عبّر عنه بقوة في مأساة الحلاج ومسافر ليل على وجه التحديد .. وهذا يعني أن التقنيات التي وقع عليها هذا الشاعر قد لامست ذلك الأفق وانغمرت فيه .. والسؤال هنا كيف تعامل المخرجون مع هذه التقنية في مسرح عبدالصبور ؟

حين عرضت مسافر ليل في القاهرة استنكر الكثير من النقاد استخدام شخصية الراوي ورأوا أنها شخصية مقحمة ويمكن الاستغناء عنها .. ثم حدث أن أخرجت هذه المسرحية وحذفت منها شخصية الراوي كما هو في عرض المخرج المسرحي البحريني(إبراهيم خلفان) لهذه المسرحية سنة 1996م . وقد استعاض هذا المخرج عن الراوي بتقنية تبادل الأدوار بين عامل التذاكر والراكب وجعل كلاً منهما يلعب دور الآخر مشكّلاً بذلك إيقاعاً لعنف مأساوي متبادل .

ما الذي يسقطه مثل هذا الموقف من تقنية الراوي في نص صلاح عبدالصبور ؟ إنه الأفق المعرفي الذي أشرت إليه من قبل . فقد كان عبدالصبور يرى إلى الراوي مواطناً أو شاعراً لا يمتلك سوى الكلمات . ويصوغ خلال ذلك نعياً صريحاً للكلمة عندما تكون أمام مشهد من مشاهد السلطة الغاشمة . فالكلمات لا تستطيع أنْ تَحُولَ دون أن يمزق خنجرُ عامل التذاكر أحشاءَ الراكب . ومثل هذا الأفق المسرحي الذي استنبط شخصية الراوي لا يستقيم إطلاقاً في حالة تنحية الراوي من العرض .. فإزاحة الراوي تعني الدفع بأفق مسرحي مغاير تماماً لما استهدفه عبدالصبور .

وفي مقابل هذا الموقف غير المدروس من شخصية راوي عبدالصبور هناك مواقف عديدة غير مدروسة لاستخدام الحكواتي في المسرح العربي وخاصة في الحركة المسرحية في الخليج . وهي في كل الأحوال تشير بقوة إلى غياب الاعتقاد المباشر والصريح بأن التقنيات ترتبط بأفق معرفي للعرض وتكون من ثم أساس التجريب على المسرح ، وهو الغياب الذي يثبت عجزاً كبيراً في عمليات بحث النصوص المسرحية والتعامل معها في العرض والدخول من خلالها في مرحلة طويلة ومضنية من التأمل والاستكشاف والحدس والتنبؤ من أجل أن تُسْتَدعى تقنياتها المسرحية من الداخل .

رابعاً : التجريب على الممثل

يردنا الممثل في نهاية المطاف إلى إعادة تركيب منظومة التجريب لأنه يشحذ صيغتها عند مركزيته في العرض المسرحي . وأي مخرج يراهن على فعل التجريب دون أن يفهم الدور المركزي للممثل في هذا الفعل إنما يسعى نحو هاوية لا قرار لها

إلا الإحباط والسقوط .

لتكن البداية من النص .. لمن يكتب النص إذا لم يكتب سوى للممثل ؟ لماذا تكون الحكاية في الأساطير العظيمة والقصص الشعبي إذا لم تكن مرويَّة على لسان حكواتي موهوب ؟ وهل يمكن أن يُنجزَ النصُ دلالته إلا من خلال صوت داخلي يشحذ عبر جسده المتخيل لغةً تبحث عن مزيد من التأويل والمسرحة . ألا يمكننا أن نفرق هنا بين مؤلف يكتفي بنيّة الكتابة للمسرح وآخر لا يرضى إلا بأنْ يكون النص مشعاً بالصورة ، مُغْرقاً بالحس الإنساني متلبداً بمواقع الحدس والتنبؤ . مبطناً بالتقنيات والخيالات ؟

في الأول لن يجد المخرج من الممثل إلا نفساً معذبة يتسرب إليها موت معلن من النص أولاً وأخيراً. وفي الثاني سيجد مادة البحث الحقيقية عن معنى المسرح والحياة .

أما مع العرض (المخرج) فيزداد حضور الممثل بوصفه مادة أساسية للتجريب ذلك أن أول مادة متعيّنة يلمسها المخرج من أجل مسرحة النص إنما هي جسد الممثل ، وهو لا يكتشف ذلك وإنما يتعينه ، ويقرّ به بوصفه - أي الممثل - المختبر الحقيقي للتجربة التي يخوضها في بحث أفكاره واستكشاف صوره وتثبيت مواقع حدسه .

لا يتمُّ التجريب على المسرح كتابة وإخراجاً منهجاً وتقنية إلاَّ من خلال الممثل ، وإذا قال أحَدٌ بأن تقنيات السينوغرافيا والتجريب على المكان أو الصورة أو التكنولوجيا أو الطقس أو ما إلى ذلك يمكن أنْ تتمَّ في معزل عن الممثل فإنه بهذا يناقض حقيقة أساسية وهي أن تلك العناصر والأشياء الواقعة خارج جسد الممثل

تكفُّ عن قدرتها على مسرحة النص بمجرد غياب جسد الممثل أو اختفاء روحه عنه . إنها عناصر يُهيِّؤها العرضُ المسرحي من أجل أن تكون حيزاً يؤطر بحدود أو بلا حدود الفضاء لاكتناه فعل الممثل والاستجابة لكافة الصور التي ينتهي إليها هذا الفعل . ومن أجل ذلك تصبح منظومة التجريب محصورة في اشتغال الممثل . وهذه حقيقة – على أهميتها – لا تستقر لها تقاليد وقواعد أساسية في التجربة المسرحية في الخليج . وإنما هي أبعد ما تكون عن قناعات المخرجين المحليين الذين يتلقون دروسهم في معاهد عربية وأجنبية .

إننا اليوم لا نعرف مارون وسليم النقاش ولا أبا خليل القباني وعزيز عيد ولا ستانسلافسكي وجروتوفسكي وتلاميذهما ولا بيتر بروك وكوكلان وتلاميذهما ، ولا ماير خولد وبريخت وتلاميذهما إلاّ من خلال حديث هؤلاء عن الممثل . أو قل حديثهم عن بحث فكرة المسرح والحياة من خلال جسد الممثل بل إن كل ما يستنبطه كتاب المسرح ومنظروه من مناهج ومدارس وتيارات عبر التاريخ إنما يتمركز حول ظاهرة الممثل .

لاغرابة – إذن – من أن نحسم فعل التجريب الذي يشتغل عليه الجميع مؤلفين ومخرجين وسينوغرافيين وتقانيين عند بؤرة واحدة هي عمل الممثل.

وأرى أن هذا العمل على مركزيته لم تواكبه كشوفٌ وابتكارات تجريبية توازي كون التمثيل صيغة أساسية للعرض المسرحي .

لقد تأثرت مناهجُ الممثل بالفلسفة وعلم النفس والحداثة الإبداعية وخاصة التيارات الفكرية الحديثة من عبثية وتعبيرية وماركسية ، وحين جاء ستانسلافسكي ألْهَبَ النظرية الأرسطية في التقمُّص والإيهام واستقر له منهج

ربما عده البعض المنهج الوحيد الذي تقود برامجه ودروسه وتدريباته العملية إلى نتائج واضحة وخاصة على صعيد التجليات الواقعية للممثل . من الأمثلة على ذلك ما تقرره سونيا مور حين تقول :

« والحقيقة هي أنَّه ليس هناك طريقة للتمثيل غير طريقة ستانسلافسكي ».

انظر : تدريب الممثل ، سونيا مور ، ترجمة د. زياد الحكيم ، دمشق 1986 – ص 6.

ثم دفعت نظرية المسرح الملحمي بصيغة للممثل يكشف أساسها زيف التقمص والإيهام ، وينجزُ درجةً عالية من التحكُّم في مستويات وعي الممثل عقلاً وشعوراً . ومنذ منهج بريخت بدأ المخرجون التجريبيون يصقلون عمل الممثل بأساليب وطرق جديدة تحاول أن تبقي على التلقائية والطبيعية دون أنْ تتورَّط في أساليب مفخَّمة للتقمص . كما تحاول العمل على تقسيم مسافات وعي الممثل من عقل وروح وعاطفة وهويَّة وأنا شخصية ، وأنا إبداعية الخ . دون أنْ تتورط في إنتاج حركة ميكانيكية مصطنعة للممثل . وهو ما سعت إليه التدريبات المتفانية لجماعات جروتوفسكي وآرتو وغيرهما .

هذه وغيرها من تيارات التجريب علي الممثل مما لا يتسع المجال للتفصيل فيه إنما يثبت أنَّ التمثيل لغةٌ إبداعيةٌ حرة لا تستطيع الأيديولوجيا أنْ تضعها في حيّز أبدي، كلما أطلق المخرجُ أو الممثلُ عقالَ هذه اللغة أمكنه إزاحتها إلى حدود الشفافية والكثافة والاستجابة اللامحدودة لمثيرات الحياة . وهذا ما يفسر لنا لماذا خضع منهج جروتوفسكي مثلاً للتجريب على تلاميذ وجماعات ماركسية وتلاميذ

وجماعات دينية على السواء .

قد توحي الملاحظة السابقة بأنَّ منهج ستانسلافسكي باقٍ لا يتزحزح . وأن تيارات التجريب الموازية تحاول اختراقه لكنها تعود أدراجها إلى بحث استراتيجية خلق التلقائية والطبيعية في إبداع الممثل . وإذا صح ذلك بالفعل فإن السؤال يظل مستفزاً . لماذا لم تنجز مناهج التجريب المسرحي عربياً وعالمياً تنوعاً نظرياً يوازي التنوع الحادث في الإبداع (شعر ، رواية ، تشكيل ، أدب ، مسرح) ؟.

لا أشك في أن هناك عوامل متعاضدة في تنحية منطقة الممثل عن سيرورة فعل التجريب أهمها :

- تكرّس الثقافة – عادة – سلطة غير عادية للنص ، وتورِّث مراحل الإبداع ازدهاراً للنصوص المسرحية الناضجة والمتبلورة ، فتجعل حضورها طاغياً وأبدياً ينتهي بعمل الممثل إلى الهامش.
- في مقابل ذلك لا يمكن لأدوات التوثيق والتسجيل (حتى الحديث منها) أن تستبقي فعل الممثل ، وأن تخلده في الذاكرة . إن لغة هذا الفعل مدفوعة في حيِّز غير مأمون من الذاكرة بمجرد انتهاء العرض . ولذا تنزوي – نوعاً مّا – لغة الممثل عن حركية التراكم على الصعيد المعرفي ، ولا يبقى منها عادة إلا ما تؤطره سير المخرجين والممثلين وشهاداتهم الشخصية .

ولا أسعى فيما أوضحت إلى تأجيج الجفوة بين النص المنجَز في التاريخ المسرحي والتجريب ، وإنما أحاول التأكيد على أنَّ النصوص المسرحيةالعربية والعالمية ماهي إلا إحدى مواد فعل التجريب . وإذا كانت تسلك قليلاً أو كثيراً بعض خطوات

ذلك الفعل فإنها تظل فعلاً غير مكتمل في كل الأحوال . وهي لن تكتمل على الإطلاق مالم تخضع للتمسرح الحقيقي بواسطة الممثل ، ومن هنا أرى ضرورة التعامل مع النصوص الكلاسيكية والحديثة بمناهج تجريبية منهمكة بتقنيات الممثل أولاً وأخيراً .

السؤال الأخير ؟؟؟؟

السؤال الذي يقترن بتوقعات ما أتيت عليه من ملاحظات هو كيف نرسي تقاليد العمل التجريبي على المسرح في وقت يحاصر فيه عقل التجريب بثقافة استهلاكية مدمرة ، ويراقب من مجتمع ينظر إلي المسرح بكثير من الشك والحذر ؟ . هل يمكن الاستغناء عن التجريب والعودة إلى تنفيذ الكلاسيكيات وتنميط النصوص التراثية وسد فراغ الأوقات بمسرح هزلي هابط ؟؟ هل يشكل التجريب ضرورة في حياتنا وتفكيرنا أم أنه رفاهية واستعراض طارىء ومؤقت ؟.

لا أشك في أن التجريب على المسرح هو المسرح الحقيقي المعافى . ومنهجه الضارب في الاستكشاف وتفجير الأسئلة وتعميق الإحساس بالحياة إنما يشكل حاجة أساسية في حياتنا المعاصرة ، وأرى أنه من خلال نفر قليل ممن يعتنقون روح التجريب وعقله يمكن أن يستعيد المجتمع شيئاً من توازنه واعتداله ، ولا أظن إلا أن تزايد الحاجة إلى الدخول في بؤر الثقافة الاستهلاكية الجديدة من تلفزيون والكترون وتكنولوجيا اتصال ومعارف تتصل بتيارات العولمة العاتية إنما تذكي الحاجة إلى مزيد من التفكير التجريبي في المسرح والإبداع والثقافة بل وفي كيفية إنتاج مجتمعنا الحديث .

وأرى أخيراً أن الخطوة العملية لتأسيس قاعدة عريضة تهيئ انتشاراً لتيار التجريب بوصفه نمطاً جديداً وعقلانياً في البحث والاستشكاف عن المسرح والحياة ينبغي أن تبدأ من خلال إعادة صياغة مناهج التدريس في معاهد المسرح والتمثيل في ضوء أفق مسرحي معرفي تجريبي يتخلى تماماً عن الأساليب المدرسية في التلقين ويأخذ بقوانين التجريب وشروطه ذاتها التي تعتمد الانغمار بالتجارب الاستكشافية والمراكز المختبرية والورش الفنية المستمرة .

